

Nostalgia en *El cielito* (2004) de María Victoria Menis¹

Cynthia Tompkins

Resumen

Luego de contextualizar *El cielito* de María Victoria Menis (2004) en términos del nuevo cine argentino y en la temática de la cinematografía latinoamericana, se analiza la función de la nostalgia en la diégesis, a partir de su definición y hasta llegar a su fundamento temporal—la irrecuperable naturaleza del pasado. Desde un punto de vista socio-histórico, la nostalgia de un futuro promisorio como proyecto de nación de la generación del 1880 se contrasta con las consecuencias de las políticas neoliberales. Dada la importancia de la temporalidad en la nostalgia, se procede a examinar la representación del tiempo en la película a partir de la aproximación de Gilles Deleuze, quien enfatiza tres categorías: la imagen-cristal, picos del presente y láminas del pasado. A continuación se contrasta el matiz documental aparente en la representación del anclaje sociohistórico con las secuencias oníricas, que de acuerdo a la teoría de Julia Kristeva remiten a la regresión al seno materno, a la par que iluminan la motivación del protagonista. Finalmente, la diegesis cierra proyectando la problemática hacia el futuro, ya que la audiencia se pregunta por la suerte del bebé, símbolo de la nueva generación sumida en la carencia en esta época de globalización salvaje.

Abstract

After setting María Victoria Menis's *El cielito* (2004) in the context of the New Argentine Cinema, as well as in the tradition of Latin American movies focusing on youth, the text analyzes the diegetic role of nostalgia, beginning with its definition and underscoring the fundamental role of time—the ir retrievable nature of the past. From a socio-historical standpoint, the nostalgia of becoming rich in America—the national project of the 1880 generation—is contrasted with the devastating outcomes of neoliberal policies. Considering the temporal foundation of nostalgia, the text further examines the representation of time in the movie resorting to Gilles Deleuze's categories: the crystal image, peaks of the present and sheets of the past. Menis punctuates the documentary tone devised to represent the socio-historical facts with dream sections, which, accord-

¹ Menis se graduó del Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía Cortometrajista. Además de varios cortos premiados tales como *Vecinas* (1984), *¿A qué hora?* (1985) y *Los espíritus patrióticos* (1989), ha producido dos telenovelas, *Cosecharás tu siembra* (1991) y *Más allá del horizonte* (1993). Su filmografía incluye *Arregui, la noticia del día* (2001), *Más allá del horizonte* (1994) y *Vivir a los 17* (1986). *El cielito*, guión con Alejandro Fernández Murray, fue nominado para un Cóndor de Plata en la categoría mejor revelación masculina (Leonardo Ramírez), ver www.imdb.com/title/tt0364270/.

ing to Julia Kristeva's theory, not only imply a desired regression to the maternal but also shed light on the protagonist's motivation. Finally, the diegesis underscores questions of accountability insofar as the audience wonders about the fate of the infant—symbol of a generation surviving in abject poverty in an era of savage globalization.

El cielito se sitúa en el contexto del Nuevo Cine Argentino (NCA), inaugurado por una muestra heterogénea de cortos denominada *Historias breves* (1995), producidos por una nueva generación de directores con formación universitaria, e influenciados en gran medida por Martín Rejtman (*Rapado* 1991 y *Silvia Prieto* 1999) y Alejandro Agresti (Bernardes, Lerer y Wolf 11; 13). Mientras que *Pizza, birra, faso* (1997) de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro fue el primer largometraje del NCA, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero se transformó en su símbolo y *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel alcanzó el mayor éxito. *El cielito* se inscribe en la tradición de películas sobre jóvenes iniciada por *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y *Tire dié* (1960) de Fernando Birri, que culmina con *Pixote: a lei do mais fraco* (1981) de Héctor Babenco, *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles, *Rodrigo D no futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998) de Victor Gaviria y *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder. Más trágica que *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles, *El cielito* presenta una historia de redención a partir de un acontecimiento de la vida real (Martín). En efecto, la cinta yuxtapone dos líneas argumentales: el gradual distanciamiento de Roberto (Darío Levy) y Mercedes (Mónica Lairana), los padres de Chango (Rodrigo Silva), un bebé que significativamente carece de nombre propio y el estrecho vínculo que éste establece con un vagabundo llamado Félix (Leonardo Ramírez). La película comienza cuando Félix, un adolescente, salta del tren en que viajaba al ver que se acerca el boleterero. Sigue las vías hasta llegar al bar de la estación, en donde conoce a Roberto, quien al verlo desamparado le ofrece casa y comida a condición de que ayude a Mercedes, su mujer, en los quehaceres de la granja. Pero Mercedes es víctima de la violencia doméstica y su mirada sugiere que ha convertido a Félix en un objeto erótico². Sin embargo, la atracción no es recíproca y cae en una profunda depresión³. Por lo tanto, después de un abortado intento de escapar con el bebé desaparece, presumiblemente suicidándose. Al percatarse de que Roberto continúa embriagándose en vez de hacerse cargo de su hijo, Félix huye con Chango

² Silverman y Lehman (21) cuestionan la tesis de Mulvey que restringe el rol de objeto erótico a la mujer.

³ Sobre el efecto de la pérdida del objeto erótico como castración ver Kristeva (*Black Sun* 81). Todas las traducciones son mías. Sobre las manifestaciones de la violencia doméstica y su potencial para ser percibido como un ataque mortal, ver Volpe; Morewitz establece la relación entre mujeres golpeadas y el Síndrome de Estrés Post Traumático (173).

a Buenos Aires. Sin embargo, lo asaltan y después de un par de días en la intemperie, acepta la invitación de convivir con Cadillac, un sofisticado chico de la calle y su hermana. Mientras ella juega con Chango, dos hombres—uno uniformado y otro de civil pero con toda la apariencia de pertenecer a las fuerzas del orden—le entregan a Cadillac un equipo de música como adelanto por un encargo. Al día siguiente Félix lo acompaña a pesar de desconocer la naturaleza de la tarea. Poco después, Cadillac asesina a un hombre de mediana edad. Félix queda paralizado al comprobar su rol de señuelo, lo cual permite que un vecino, a su vez, lo mate.

Fiel a los postulados del neorealismo italiano que influyó profundamente en el nuevo cine latinoamericano ya que Fernando Birri, Tomás Gutiérrez Alea, y Julio García Espinosa se formaron en el *Centro Sperimentale di Roma* (Burton 22; Hess 105; López 140; Rich 274), *El cielito* despliega “una situación dispersa, nexos deliberadamente débiles, estructura del viaje, conciencia de clichés, [y] repudio a la noción tradicional del argumento” (Deleuze, *Cinema 1* 210; 212). Debido a su rol de testigo, Félix ilustra el énfasis neorealista (*Cinema 2 2*) en que prima una situación. En tanto que se explora el tema del abuso doméstico durante un período indeterminado, los nexos entre los acontecimientos son débiles porque ni Félix ni la audiencia conocen la causa de dicha situación. Desde el punto de vista de Félix el argumento se estructura en base a dos viajes truncados: el inicial en tren y el final hacia Buenos Aires. El énfasis en los clichés aparece en la costumbre de incluir servicios sexuales en las tareas de las empleadas, ya que de manera ambigua Roberto se refiere a Mercedes como su “mujer”, sema que incluye la connotación de esposa. Otro cliché es el aire de superioridad que surge del racismo implícito, ya que el fenotipo europeo de Roberto se contrapone al indígena que comparten Mercedes y Félix —coya y guaraní respectivamente⁴.

De acuerdo con su acepción original, “nostos” regresar al país natal, “algia” dolor, la nostalgia es quizá la protagonista de la película (Davis 1)⁵. Irónicamente, la nostalgia de un pasado promisorio nos interpela a partir de la locación, ya que la oquedad del árbol centenario sugiere el paso del tiempo. Asimismo, el estilo de la vivienda nos remite a fin de siglo, sensación enfatizada por los lamparones de humedad en las paredes. En otras palabras, el escenario apunta al contexto sociohistórico del “aluvión inmigratorio” a los más de 3.500.000 de inmigrantes que arribaron a la Argentina entre 1881 y 1930 (Costa 45)⁶ y a la ideología de la generación del 80, asociada al positivismo, al pro-

⁴ Martín considera que Félix es “indio”.

⁵ Según Hofer, quien acuña el término en 1688, “los síntomas incluyen desánimo, melancolía, (...) ataques de llanto, anorexia (...) y a menudo, intentos de suicidio” (Davis 1-2).

⁶ Las referencias al Paraná nos recuerdan las colonias descritas por Gerchunoff.

greso y a la modernidad. Sin embargo, la nostalgia de un futuro promisorio como proyecto nacional (tanto de parte de los espectadores actuales como de aquellos inmigrantes) está cruzada por la nostalgia (del pasado individual) de los inmigrantes, ya que a excepción de los trabajadores golondrina, el desplazamiento adquiriría visos de permanencia y la esperanza de hacer la América tendía a estrellarse con la realidad de los conventillos.⁷ No obstante, tal como lo señalara Kant en 1789, quienes regresaban a su país de origen se sumían en el desencanto, ya que la nostalgia remite al tiempo, la época de la juventud (Hutcheon s/n). Es decir, se añoran las experiencias del pasado, particularmente frente a las circunstancias del presente (Davis 8-9; 15).

Roberto se identifica con Félix porque boxea, lo cual desencadena la nostalgia por un período más feliz en el que se dedicó al deporte⁸. A pesar de que su familia siempre haya vivido de la granja, Roberto odia todo lo que representa, consecuentemente trabaja en una fábrica. Sin embargo, al quedar en la calle, sus opciones se restringen a ser albañil. Tal como lo evidencia la diegesis, Roberto recurre al vínculo homosocial, al abuso doméstico y al alcoholismo para disimular su vulnerabilidad (Liandro Zingoni 135)⁹. Asimismo, desde una ideología tradicional que postula períodos bien marcados en la construcción del rol masculino como proveedor, la nostalgia por una juventud libre de obligaciones (así como la sensación de fracaso) se exaspera en tiempos difíciles (Davis 55). Aunque debido a las numerosas crisis económicas que atraviesan la historia argentina, la referencia temporal es ambigua la cinta ofrece un decidido contraste entre el ideal del progreso ilimitado de la generación de 1880 y los efectos del neoliberalismo globalizado¹⁰.

⁷ El tema de la nostalgia en el tango se mencionó en la conferencia que dio origen a este artículo. Sobre la función de la nostalgia en el deseo de hacer la América de los inmigrantes italianos a la Argentina y en el de sus descendientes que desean volver a Italia, ver Schneider.

⁸ Sobre los deportes y especialmente el boxeo como vínculo homosocial ver *Masculinidades* (86; 54); sobre la construcción de la masculinidad como una "larga adolescencia" que excluye "responsabilidades tales como las de ganarse la vida, (...) construir un hogar [y] afrontar problemas sociales", ver *The Men* (85).

⁹ Para teoría del trauma consultar Kaplan (31-41); sobre la relación entre machismo e inseguridad, ver Meler (83).

¹⁰ Tanto el proceso de globalización neoliberal como el empobrecimiento de la clase media comienzan con el golpe de estado de 1976; sin embargo, entre "1980 y 1990 los ingresos promedio disminuyeron un 40% y durante el primer quinquenio de 1990 la pérdida del ingreso (...) redefinió la cartografía de la pobreza" (Bassi y Fuentes; Grimson y Kessler 87). Sobre el neoliberalismo y su relación con la caída de la producción, dirigirse a Dierckxsen (90-91); sobre el consenso de Washington, la tesis que la democracia y los derechos humanos mejorarían con la liberalización de los mercados, leer Wiarda and Skelley; sobre las fallas del modelo del FMI ver Stiglitz. Sobre los efectos del neoliberalismo según los distintos tipos de firmas, ver Notchtoff y Abeles (39). Obviaré el impacto de la crisis económica, del "corralito," los "cacerolazos" y la

El enfoque en la inscripción de la realidad social se refuerza cuando Félix viaja hacia Buenos Aires, ya que despierta cuando los piqueteros paran al ómnibus¹¹. La significativa presencia de mujeres y niños refuerza la ironía del primer plano del cartel que reza “Bienaventurados los niños”, dado el enorme aumento de la población viviendo bajo el índice de pobreza. Ya en la ciudad, las tomas de una marcha piquetera conllevan una sensación de violencia inminente, porque desafortunadamente Félix desconoce que el movimiento piquetero podría ofrecerle contención. Las convenciones genéricas del documental prevalecen en la metrópolis, ya que las tomas de los hombres que (viven) duermen en el parque testimonia el incremento del número de gente que vive en la calle a consecuencia del neoliberalismo globalizado y del desmantelamiento del estado de bienestar.

Mercedes se encarga de la reproducción del trabajo. Además de las tareas del hogar y de cuidar al bebé sus responsabilidades incluyen los animales de la granja, la cosecha de frutas y verduras y la preparación de dulces y conservas. De tal modo, su vida se engarza en el sistema de sociedades agrarias, organizadas más en base al tiempo que al espacio y específicamente en una temporalidad compuesta de ciclos interrelacionados (Lefebvre 319). Mercedes pasa los ratos libres en la ribera del río, quizá porque siente nostalgia ya que como le cuenta a Félix, emigró para mantener a su familia que perdió la tierra de todos modos y después se dispersó. De acuerdo con los síntomas originales de la nostalgia Mercedes experimenta desánimo, la melancolía la consume y evidencia un comportamiento suicida, cuadro agravado por el abuso doméstico del que es víctima y la sensación de acorralamiento que se desprende de su responsabilidad hacia el niño (Davis 2-3).

Ya que el impacto emocional de la nostalgia radica en la irrecuperable naturaleza del pasado (Hutcheon s/n), examinaremos ese aspecto mediante una aproximación deleuziana. Gilles Deleuze señala que, “el presente y los presentes previos no se (...) asemejan a dos instantes sucesivos en la línea del tiempo; en vez, el [instante] presente necesariamente contiene otra dimensión en la cual se representan tanto el instante previo como el presente mismo” (*Difference and Repetition* 80). Deleuze identifica tres figuras fundamentales con respecto a la representación del tiempo en el cine, a saber: “crystal-image” [imagen-cristal], “peaks of present” [picos del presente] y “sheets of the past” [láminas del pasado] (*Cinema 2* 68-125). Haciéndose eco de su caracterización inicial, nota que la “imagen-cristal es la operación fundamental [ya que] el tiempo (...) debe dividir al presente en dos direcciones (...) una (...) lanzada hacia el futuro [para

renuncia del presidente de la Rúa (Grimson y Kessler 150-51). Sobre las nuevas conceptualizaciones del trabajo generadas a partir de fábricas tomadas, ver Negri.

¹¹ Sobre la creación de una red social para quienes están en la calle, ver Young, et al.

que] pase todo el presente, mientras que la otra cae al pasado (...) para preservarlo" (*Cinema 2* 81). Aunque el proceso se aplica a toda acción, las características de la violencia doméstica llevan a que la víctima recuerde incidentes anteriores y los proyecte hacia el futuro. Por ejemplo, Roberto viola a Mercedes repetidamente y responde ante su alejamiento emocional aumentando la violencia de sus ataques. Como testigo, la presencia de Félix permite una disyunción entre el presente como pasado —el hábito—, y el futuro —la posibilidad de liberarla. Sin embargo, no interviene.

Respecto a las "láminas de tiempo" Deleuze nota que "el pasado emerge [como] una coexistencia de círculos (...) que se constituyen [en] *regiones, estratos, o láminas* (...) cada una de las cuales contiene todo a la vez, además del presente del cual es el límite" (énfasis en el original - *Cinema 2* 98). Mientras que el fluir del río sugiere eternidad porque su temporalidad supera la imaginación, las "láminas de tiempo" son particularmente evidentes en la granja. La oquedad del tronco, el estilo de la vivienda y los lamparones de humedad en las paredes dan testimonio del transcurrir temporal. Roberto recuerda que (por dos generaciones) su familia ha vivido de la tierra. Asimismo, Mercedes revive el pasado al leerle a Félix una de las recetas de la abuela de Roberto y al contarle que su padre le enseñó a preparar los dulces¹². Finalmente, al expedirse sobre los "picos de tiempo", Deleuze añade, "si el presente puede en realidad distinguirse del futuro y del pasado, es porque se trata de la presencia de algo, que precisamente deja de estar presente cuando es reemplazado por *otra cosa*." A pesar de que el acontecimiento sigue incluyendo "un *presente del futuro, un presente del presente y un presente del pasado* (...), es la imposibilidad de tratar (...) una vida o un episodio como un acontecimiento en particular lo que proporciona el fundamento para la implicación de los presentes" —énfasis en el original (*Cinema 2* 100). En vez de "la coexistencia de láminas del pasado [estaríamos frente a] la simultaneidad de los picos del presente". Es decir, mientras las "láminas" enfatizan *aspectos*, los "picos", *acentos* (énfasis en el original, *Cinema 2* 101). Félix es testigo de dos momentos dramáticos: la abortada huida de Mercedes y su fallido intento de suicidio. Huir le ofrece la posibilidad de un futuro. No obstante, a pesar de la determinación con que Mercedes sale de la casa cargando a Chango, repentinamente para en seco y retrocede, quizá consciente de sus limitadas opciones con un bebé a cuestas. Poco tiempo después, Félix ve a Mercedes a punto de tirarse al río. Para entonces, el precio de la libertad es la muerte y la nostalgia se convierte en atracción tanática. Mientras se debate entre un presente/pasado opresivo y un presente/futuro desconocido, el perro la vuelve a la realidad. A medida que el

¹² Al recordar acciones habituales el pasado recubre al presente mediante "la fusión de la repetición" (*Difference and Repetition* 74).

abuso doméstico se vuelve más violento, Mercedes se distancia emocionalmente del bebé y Félix comienza a reemplazarla. La noche en que lo despierta el llanto del bebé es fundamental porque es la primera vez que ambos padres lo ignoran. Mientras que Mercedes yace totalmente vestida en cama aparentando estar dormida, Roberto aumenta el volumen del televisor. Éste es el momento en que Félix se hace plenamente responsable de Chango.

Aunque ninguno de los personajes reflexione específicamente sobre la nostalgia, ni se trate de flashbacks, las secuencias oníricas nos acercan al inconsciente de Félix y brindan el contexto que permite inferir su motivación. Al historizar la práctica, Deleuze nos recuerda que “la cinematografía soviética, (...) el expresionismo alemán [y] la escuela francesa [coincidieron en representar fenómenos psíquicos] para sortear las limitaciones de la imagen-acción del cine norteamericano” (*Cinema 2* 55). Además, la producción de imágenes oníricas procede o bien mediante recursos sobrecargados —fundidos, superposiciones, desencuadres, movimientos complejos de la cámara, efectos especiales, manipulaciones en el laboratorio— “a los más abstractos (...) [o] mediante (...) montaje, creando un constante extrañamiento para ‘dar una ilusión onírica’, valiéndose de objetos concretos” (*Cinema 2* 58). *El cielito* opta por ambos métodos. Las imágenes de los camalotes, los árboles, una mesa y una anciana son concretas. Sin embargo, Menis restringe la paleta cromática al blanco y a tonos de azul, verde y rojo. Asimismo, las tomas están sobreexpuestas, y la repetición de ciertas imágenes permite el entrecruce del diferir y la diferencia del “différance” (Derrida 3-27).

Debido a la estética innovadora de las secuencias oníricas, y a pesar del riesgo inherente a la descripción, incluiré un breve resumen del montaje. Considerando que “los estados oníricos o estados de extrema relajación sensorio-motor [permiten el aflorar del] pasado, recuerdos aislados de la niñez, fantasías, ó impresiones de *déjà vu*” (*Cinema 2* 56), las secuencias sobreexpuestas recurrentes son esenciales para la caracterización de Félix. El primer sueño comienza con tomas de camalotes, árboles y esteros. El primer plano de las piernas de una mujer delgada vistas desde atrás es seguido por otro, alarmante, de un palo, aparentemente dotado de vida propia, moviendo ramas en el suelo. Después de enfocarse en los insectos desplazados por el movimiento, la cámara da una vista panorámica que termina enfoncándose en las piernas de la mujer mientras camina entre los camalotes. Esta secuencia es ambigua ya que podría sugerir cierta atracción hacia Mercedes. La segunda secuencia se presenta como un soñar despierto. Se basa en la idea de que “las sensaciones del mundo externo e interno (...) no se relacionan con imágenes-recuerdo específicas, sino con láminas fluidas y maleables de un pasado feliz” (*Cinema 2* 56). Así es como al mecer al bebé Félix recuerda la canción de cuna de su abuela. El efecto onírico surge de hacer que su voz se superponga a una femenina, del recuerdo

presumiblemente, mientras que la cámara toma primeros planos de brazos limpiando un mantel colorado y manos nudosas espolvoreando una sustancia en una olla con agua. Se vuelven a enfocar las manos pelando arvejas, que caen en el líquido y luego ponen dos lugares a la mesa. La secuencia termina con el reflejo del rostro de un niño en el líquido, que se disuelve al revolver el contenido. El sueño en el ómnibus constituye la tercera secuencia. Una sombra se torna género rojo ondulando en el viento. Un primer plano de ojos y nariz, da lugar al rostro de una anciana. Fiel al estilo de primeros planos de partes del cuerpo, la cámara se enfoca en la sonrisa de la mujer y se toma debida cuenta de la semejanza entre su brazo y la textura del tronco detrás de sí. En un movimiento ascendente, la cámara sigue las ramas hacia el cielo. La dirección cambia al seguir el movimiento descendente del género rojo. Una mujer descalza arroja ramitas sobre el género, lo anuda, se lo echa a la espalda y se aleja. La última secuencia sugiere la muerte de Félix. Mientras yace en la vereda, su mirada se fija en las ramas que se recortan contra la penumbra. De un primer plano de una mano revolviendo algo en un recipiente rojo se pasa a otro de una anciana con un bebé en la falda, revelando la razón por la que se hizo cargo de Chango así como su deseo de volver al confort que le brindara su abuela (seno materno).

En *El cielito* el efecto del documental se complementa con las secuencias oníricas que quiebran la estructura lineal que los viajes le imponen al argumento. A pesar del efecto de extrañamiento resultante de la paleta cromática, el ritmo kinético resultante de la repetición de tomas sobreexpuestas de los camalotes, los árboles y la anciana, se asemeja al ritmo vocal de la ecolalia del lenguaje poético y alude a la noción de “chora” que Julia Kristeva define como “el estado funcional preverbal que gobierna la conexiones entre el cuerpo (en el proceso de constituirse como un cuerpo autónomo), los objetos y los protagonistas de la estructura familiar” (*Revolution* 26-27). Este proceso refuerza la regresión final de Félix y aclara su motivación. A pesar de la parquedad del diálogo, Félix parece revivir su infancia a través de Chango. No obstante, tal como lo prueba la falta de empatía (y generosidad) de los porteños durante la escena en que se ve obligado a mendigar y tal como lo temiera Mercedes, Chango se convierte en un albatros. Asimismo, desde una perspectiva alegórica, como símbolo del *guacho gaucha*, Félix representa a los argentinos traicionados por las políticas neoliberales. Recordemos que Roberto queda traumatizado por el cierre de la fábrica y la falta de trabajo. Asimismo, dada la crisis, nadie se detiene a comprar conservas, y en términos de precios, las granjas no pueden competir con establecimientos industriales. La desarticulación del estado de bienestar se traduce en la carencia de guarderías, albergues para víctimas del abuso doméstico y centros de rehabilitación. Por lo tanto, tal como lo señalara Menis, “en una Argentina devastada, cada uno está librado a sí mismo sin proyectos, sin

futuro. La vida no es más que una supervivencia individual" (Martín). Finalmente, la problemática se proyecta hacia el futuro, ya que la audiencia se pregunta por la suerte de Chango, símbolo de la nueva generación sumida en la carencia en esta época de globalización salvaje.

Bibliografía

- Bassi, Raúl y Federico Fuentes, "Argentina: Who's afraid of the *Piqueteros*?" <www.greenleft.org.au/back/2004/595/595p14.htm> 25 de agosto de 2004 (online).
- Bernardes, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf, eds. "Introduction: A Brief History." *New Argentine Cinema: Themes, Auteurs and Trends of Innovation*. Buenos Aires: Ediciones Tatanka, 2002.
- Burton, Juliane. *The Social Documentary in Latin America*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- Cielito, el*. (2004). Dir. María Victoria Menis. Perf. Leonardo Ramírez. Argentina.
- Connell, Robert W. "El imperialismo y el cuerpo de los hombres." *Masculinidades y equidad de género en América Latina*. Eds. Valdés, Teresa y José Olavarría. Santiago: FLACSO-Chile, 1998. 76-89.
- . *The Men and the Boys*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Costa, Marta. *Los inmigrantes*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- . *Cinema 2: The Time-Image*. Trad. Hugh Tomlinson y Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- . *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. Nueva York: Columbia University Press, 1994.
- Derrida, Jacques. "Différance." *Margins of Philosophy*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982. 1-27.
- Dierckxsen, Wim. *Del neoliberalismo al Postcapitalismo*. San José, Costa Rica: Editorial Departamento Ecueménico de Investigaciones, 2000.
- Gerchunoff, Alberto, *Los gauchos judíos* (1910). Buenos Aires: Milá Editor, 1988.
- Grimson, Alejandro y Gabriel Kessler. *On Argentina and the Southern Cone: Neoliberalism and National Imaginations*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Hess, John. "Neo-Realism and New Latin American Cinema: *Bicycle Thieves and Blood of the Condor*." In *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. Eds. John King, Ana M. López y Manuel Alvarado. Londres: British Film Institute, 1993. 104-18.
- Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern." <<http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html>> 17 de mayo de 2008 (online).
- Kaplan, E. Ann. *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 2005.
- Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Kristeva, Julia. "The Semiotic and the Symbolic." *Revolution in Poetic Language*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1984. 21-106.

- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life.: Foundations for a Sociology of the Everyday*. Trad. John Moore. Vol II. Londres: Verso, 1991.
- Lehman, Peter. *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Liendro Zingoni, Eduardo, "Masculinidades y violencia en un programa de acción en México." Valdés. 130-36.
- López, Ana M. "An 'Other' History: the New Latin American Cinema." *New Latin American Cinema*. Vol. 1. *Theory, practices and transcontinental articulations*. Ed. Martin, Michael. Detroit: Wayne State UP, 1997. 135-56.
- Martín, Jerónimo. "El cielito"
<<http://www.conferenciaepiscopal.ed/cine/detallecritica.asp?IdCritica=3800>> 10 de agosto de 2006 (online).
- Meler, Irene, "La masculinidad. Diversidad y similitudes entre los grupos humanos." Burin y Meler. 71-121.
- Morewitz, Stephen J. *Domestic Violence and Maternal and Child Health: New Patterns of Trauma, Treatment, and Criminal Justice Responses*. Nueva York: Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004.
- Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana UP, 1989. 14-26.
- Negri, Antonio. *Diálogo sobre la globalización, la multitud y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Nochteff, Hugo y Martin Abeles. *Economic Shocks without Vision: Neoliberalism in the Transition of Socio-Economic Systems. Lessons from the Argentine Case*. Ver-vuert: Iberoamericana, 2000.
- Rich, Ruby. "An/Other View of Latin American Cinema." Martin. 273-97.
- Schneider, Arnd. *Futures Lost: Nostalgia and Identity among Italian Immigrants in Argentina*. Alemania: Peter Lang, 2000.
- Silverman, Kaja. "Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image." *Male Subjectivity at the Margins*. Nueva York: Routledge, 1992. 125-56.
- Stiglitz, Joseph E. *Globalization and its Discontents*. Nueva York: W.W. Norton, 2002.
- Volpe, Joseph S. "Effects of Domestic Violence on Children and Adolescents: An Overview." American Academy of Experts in Traumatic Stress. <<http://www.aets.org/article8.htm>> 24 de mayo de 2008 (online).
- Wiarda, Howard J. y Esther M. Skelley. "Neoliberalism and Its Problems." *Dilemmas of Democracy in Latin America: Crises and Opportunity*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2005. 164-87.
- Young, Gerardo, Lucas Guagnini y Alberto Amato. "Argentina's New Social Protagonists" <<http://www.worldpress.org/Americas/789>> 26 de septiembre de 2002 (online).